



一部承前启后的剧本

——吐火罗文 A《弥勒会见记戏剧》的意义*

毛小雨

《弥勒会见记》是在我国新疆地区发现的古代文献，有多个语言的版本。回鹘文《弥勒会见记》（原题名作 *Maitrisimit*，又译作《弥勒三弥底经》）讲述了佛教未来佛弥勒的事迹。迄今共发现 7 个抄本，经研究甄别，其中 6 个抄本是以阿尔伯特·冯·勒柯克（A. von Le Coq）为首的德国考古队于 20 世纪 20 年代在吐鲁番木头沟和胜金口等地发现的残页，分藏于美因茨（Mainz）科学院和柏林科学院，通常称之为“吐鲁番本”；第 7 个抄本是 1959 年 4 月哈密县天山公社板房沟乡维吾尔牧民牙合亚热衣木在放牧时于一石堆内的毡包中发现的，较为完整，总共有 293 页（586 面），是国内收藏的篇幅最大的

* 本文在写作过程中，使用了就读于英国爱丁堡大学的毛沐霖提供的资料，特此致谢。

回鹘文写本，现存新疆维吾尔自治区博物馆，通常称之为“哈密本”。此外，还发现有三个焉耆语写本：第一个为德国考古队于焉耆舒尔楚克获得，现存德国；第二个于1965年出土于焉耆锡克沁千佛洞，现存新疆维吾尔自治区博物馆；第三个焉耆语写本是1974年在焉耆县七个星（锡克沁）佛寺遗址发现的《弥勒会见记》（吐火罗文A），是时间上距今最近的出土文献，其为唐代的遗物，共发现44页，两面书写焉耆语。^①出土时重叠在一起，左侧曾被火烧变得残缺而不完整，其全名是《弥勒会见记戏剧》（*Maitreyasamiti - Nāṭaka*），明确讲这是一个剧本。

这部吐火罗文A《弥勒会见记戏剧》从何而来，通过写本中的跋语可知。这个本子的回鹘文原名是 *Maitrisimit*，它先由焉耆著名的佛教大师圣月（Aryacandra）据印度文本改译为古代焉耆文（又称甲种吐火罗文或吐火罗文A），以后又由高昌国的回鹘学者智护大师根据焉耆文本再转译为回鹘文，最早的印度文本是梵文还是南亚地区的其他语言，写本没有明确说明。

一 《弥勒会见记》的发现与故事梗概

吐火罗文是一种误称，它是塔里木盆地居民吐火罗人所说的印欧语系的一个已灭绝的分支，人们从5世纪至8世纪的写本中得知，这些写本发现于塔里木盆地北缘的绿洲城镇和罗布泊。这一语系在20世纪初的发现使学者了解到，这些写本使用了两种密切相关的语言，称为吐火罗文A（也称东吐火罗文、阿格尼亚语或吐鲁番语）和吐火罗文B（西吐火罗文或库钦语）。文本的主题表明，吐火罗文A更为古老，并被用作佛教礼拜语言，而吐火罗文B在整个地区（从东部

^① 参见李遇春、韩翔《新疆焉耆县发现吐火罗文A（焉耆语）本〈弥勒会见记剧本〉残卷》，《文物》1983年第1期，第39～41页。

的吐鲁番到西部的图木舒克)的使用更为活跃。在罗布泊盆地的俗语(Prakrit)文献中发现的大量借词和名称被称为吐火罗C。

吐火罗文B中现存最古老的手稿现在可以追溯到公元5世纪甚至4世纪晚期,使吐火罗文成为一种与哥特语、古典亚美尼亚语和原始爱尔兰语同时代的晚期古代语言。语言学家研究认为,吐火罗语族包含两种语言,焉耆语(也称“甲种吐火罗语”或“吐火罗A”)和龟兹语(也称“乙种吐火罗语”或“吐火罗B”),两支语言都曾在6世纪至8世纪在塔里木盆地使用。随着使用者逐渐被回鹘/维吾尔部落同化,此族语言最终灭亡。现存的吐火罗语文献存在于新疆发现的手稿残片中,大部分来自七八世纪,书写的材料有桦树皮、木板和纸,因为塔里木盆地的干燥气候得以保存下来。此族语言所使用的字母是印度北部的婆罗米文字母,也叫作“斜婆罗米文”。吐火罗语在公元840年左右灭亡,因为当时回鹘人被黠戛斯人逐出蒙古高原,迁移到塔里木盆地,并征服当地的吐火罗人。后世发现的从吐火罗文译成回鹘文的文献,为这一观点提供了依据。在回鹘人统治下,吐火罗人被外来的突厥语系民族——回鹘人所同化,其后代就是今日新疆维吾尔族居民的一部分。

1974年冬,吐火罗文《弥勒会见记》就在这一区域被发现,在新疆焉耆县千佛洞附近北大寺前的一个灰坑内,一些农场工人在此取土时发现,它成叠置放在离地表0.5米深的地方。该文本后被新疆维吾尔自治区博物馆收藏,因此被称为新博本。出土时,该残卷的形态是,“文书残卷大小共四十四页,每页两面都用工整的婆罗谜字母墨书写成,共八十八面。每面有字八行。字行之间隐约显出似用铅条划的乌丝栏隔线。有一页只有字七行,是被撕去一行的缘故。四十四页中有三十七页的左端约三分之一被火烧掉,残页高18.5厘米、长32厘米。还有七页已成碎片,约14厘米×21厘米或6厘米×8.5厘米大小。文书纸张质地较厚,呈赭黄色,两面都很光滑,有横排密布的条状纹饰,颇似帘纹,每页纸角都呈圆弧形。书写后似曾涂抹一层粘

质液体（疑是蛋清）以保护字迹，因此至今字迹清晰，墨色如新”^①。

《弥勒会见记》取材于小乘佛教经典，故事讲的是：生于高贵的婆罗门家的弥勒，自幼聪颖，随跋多利婆罗门修行。一天，师徒二人同在梦中受到天神启示，才知道释迦牟尼已成佛，正在摩揭陀国的孤绝山上讲经说法。跋多利打算前往，但因其已经120岁，年迈多病而无法成行，于是派遣弥勒前去拜见。弥勒告别老师，背井离乡，与15位同伴一起到佛祖那里出家学法，后来成了佛陀弟子。之后，佛祖释迦牟尼到波罗奈国说法。此前释迦牟尼的姨母憍昙弥夫人专为他做成金色袈裟一领，但释迦牟尼不愿接受，让她转施给其他僧众。在佛陀讲述了未来世弥勒的故事后，弥勒向佛陀请求愿做此未来世之弥勒，以解救众生脱离苦海。于是，弥勒降生于翅头末国一大臣家中，他从宝幢毁坏一事中得到启发，悟无常之理，遂出家寻道，终于在龙华菩提树下得成正觉，在鹿野苑转动法轮，普度众生，甚至入大小地狱以解救受苦的众生。整个文本语言优美，内容丰富，跌宕起伏，富有感染力。通过其塑造的佛陀、弥勒、憍昙弥夫人等人物形象和生动的故事情节，成功地运用舞台表演形式把枯燥的佛教理论转化为有血有肉、活灵活现的表演，通俗易懂，生动活泼，从而达到弘扬佛法的目的。

二 《弥勒会见记》的戏剧特征

尽管《弥勒会见记》各种版本出土颇多，但专家们对文本性质仍然有不同看法。大抵意见分为两种，一认为是佛教原始剧本，一认为是说唱文学。而季羨林先生译释的吐火罗文A，题目上直接标明了这是一个剧本。同时，它还具有戏剧表演所需要的术语，如环境提示、幕与幕间插曲等，此外，需要演唱的地方还注明曲调的名称，这些都是歌

^① 参见李遇春、韩翔《新疆焉耆县发现吐火罗文A（焉耆语）本〈弥勒会见记剧本〉残卷》，《文物》1983年第1期，第39~40页。

舞型戏剧必须具备的元素。在当今印度留存的传统表演形式库提亚坦、卡塔卡利、罗摩剧等戏剧形式当中，依然保持着这种特点。在季羨林之前，德国的梵文学者也有类似的看法，他们还根据梵语戏剧理论，从角色设置上来确定《弥勒会见记》的性质。埃米尔·西克（Emil Sieg）教授认为，推定《弥勒会见记》为戏剧的一个重要标志是丑角的出现，他就是那个诅咒跋多利的婆罗门，也是《弥勒会见记》故事的发端。总之，判断印度古代戏剧要有这三个指标：（1）有 nāṭaka 这个词；（2）有舞台术语；（3）有丑角。当为成熟的戏剧。^①

季羨林先生也明确指出了这一点，吐火罗文《弥勒会见记》“是一个剧本。但是，认清这个事实却是经过了一番周折的。原因是，吐火罗文剧本，无论是在形式方面，还是在技巧方面，都与欧洲的传统剧本不同。带着欧洲的眼光来看吐火罗剧，必然格格不入”^②。他进而说：“为什么表面上象是叙事文学作品的《弥勒会见记》竟是一个剧本。我在这里再强调一下，我们习惯于我们已经看惯了的中国宋元明清戏剧，以及西方的从古代希腊戏剧起、经过莎士比亚和莫里哀等，一直到易卜生和布莱希特的戏剧。与此稍异者，则直觉地认为不是戏剧。这也可以说是一种偏见吧。殊不知，世界之大，国家民族之多，历史之悠久，疆域之辽阔，无论什么事情都不是只有一个可能，只有一种形式，不能定于一尊。多种多样，倒是必然的，很自然的，戏剧亦然。何况看图讲故事，看图表演这种形式，还限于一个国家，一个地区，而是流行于全世界呢！吐火罗文本书名就标出是‘戏剧’，这

① Emil Sieg, W. Siegling: Tocharische Sprachreste. 1-2. Die Texte. 12 + 258 p. 64 pl. B. 1921; Tocharische Sprachreste. Sprache B. 1. Die Udānālamkāra - Fragmente, Text, Übersetzung und Glossar. 80 + 196 p. Göttingen 1949; 2. Fragmente Nr. 71 - 633. Hrsg. von W. Thomas. 408 p. Göttingen 1953.

② 季羨林《吐火罗文和回鹘文本〈弥勒会见记〉性质浅议》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1991年第2期，第67页。

是名副其实的。”^① 支持这一观点的还有曲六乙等，曲六乙认为：“吐火罗文本和回鹘文本《弥勒会见记》，完全不是古印度文本的简单、原样的翻译，而是经中国回鹘著名文学家的手笔大量渗入了突厥文化、回鹘文化的戏剧文本，增加了新的创意、新的创造，并由中国西域回鹘文书写的戏剧文学，吸纳、引进印度文古代剧本，使之变成属于中国西域回鹘文的戏剧文学。因之评价它是早于南戏戏本约四百年的我国最早的大型剧本的结论是符合历史实际的。”^②

而德国学者葛玛丽（A. v. Gabain）却认为这是讲唱文学：“《弥勒会见经》可以说是〔回鹘〕戏剧艺术的雏型。在民间节日，如正月十五日〔回鹘〕善男信女云集寺院，他们进行忏悔、布施，为死去的亲人举行超渡，晚上听劝喻性的故事，或者欣赏演唱，挂有连环画的有声有色的故事。讲唱人（可能由不同的人扮演不同的角色）向人们演唱诸如《弥勒会见经》之类的原始剧本，或者讲说某法师同其学生关于教义的对话。这种宗教讲唱文学，不是学院式的枯燥教条，而是由通晓经论（Śāstryaś）的人用生动的语言写成，从而达到向群众宣传教理的目的。”^③ 而梅维恒（Victor H. Mair）支持这一观点，认为“吐火罗文本《弥勒会见记》虽然有梵文字 nāṭaka（戏剧）这个名称，但看来更多地似乎是为了叙事的朗诵之用”，“据葛玛丽的说法，从该词的上下文意可以看出，它意为和朗诵式的叙述相配合的图解或哑剧表演”。^④

虽然专家们众说纷纭，但是西克教授、季羨林教授根据印度传统

① 季羨林《吐火罗文和回鹘文本〈弥勒会见记〉性质浅议》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）1991年第2期，第69页。

② 曲六乙《〈弥勒会见记〉的发现与研究——中国戏剧史上最早的一个戏剧文本》，《剧本》2010年第8期，第77页。

③ [德] 葛玛丽著，耿世民译《高昌回鹘王国（公元850年—1250年）》，《新疆大学学报》（社会科学版）1980年第2期，第60页。

④ [美] 梅维恒著，王邦维、荣新江、钱文忠译《绘画与表演——中国绘画叙事及其起源研究》，中西书局2011年版，第62页。

的戏剧理论，对吐火罗文 A《弥勒会见记》的基本判断是准确的。婆罗多在《舞论》中将戏剧分成十类，并称其为十色（*Daśarūpaka*）。胜财在其戏剧学著作《十色》中讲：“戏剧是模仿各种情况。由于它的可见性，被称作‘色’（*rūpa*）。由于它的展现性，被称作‘有色的’（*rūpaka*）。”^① 十色就是对梵语戏剧的总称。梵剧的十种类型分别是：传说剧（*Nāṭaka*）、创造剧（*Prakaraṇa*）、神魔剧（*Samavakōra*）、掠女剧（*Ihāmṛga*）、争斗剧（*Dima*）、纷争剧（*Vyāyoga*）、感伤剧（*Utsr̥ṣṭikānka*）、笑剧（*Prahasana*）、独白剧（*Bhāṇa*）和街道剧（*Vīthi*）。这些戏剧分类是婆罗多通过四种戏剧风格划分出来的，这四种风格分别是崇高、雄辩、艳美和刚烈。在这十类戏剧中，“传说剧”一词的梵语原文是 *Nāṭaka*，胜财认为传说剧是一切戏剧的原型（或本源），因此 *Nāṭaka* 也用作梵语戏剧的通称。而吐火罗文 A《弥勒会见记》就是一部典型的传说剧。《舞论》中称：“以著名的传说为情节，以著名的高尚人物为主角，描写受到神灵庇护的王仙家族的事迹，与种种威严、财富和欢乐等等有关，由幕和插曲组成，这样的作品叫做传说剧。国王的行为产生于幸福或痛苦，表现为各种味和情，这被称为传说剧。”^② 以上等阶级的人物为主角，“描写受到神灵庇护的王仙家族的事迹”^③，“表现为各种味和情”^④，《弥勒会见记》在创作中基本上按照这一规则铺排剧情。故事内容是以佛教信众熟悉的故事为基础，其主角是弥勒和天中天佛。以弥勒修行成佛的行动为贯穿始终的主线，里边也涉及国王的事迹，王后憍昙弥夫人在其中出现所占比重还是很大的。

其次，印度古代梵语戏剧为分幕的演出形式。不同类型的戏剧，

① 黄宝生译《梵语诗学论著汇编》（上册），昆仑出版社 2008 年版，第 441 页。

② [印度] 婆罗多著，黄宝生译《〈舞论〉（选译）》，《戏剧艺术》2002 年第 5 期，第 18 页。

③ 黄宝生译《梵语诗学论著汇编》（上册），第 75 页。

④ 黄宝生译《梵语诗学论著汇编》（上册），第 75 页。

幕次也有所不同。纷争剧和街道剧等为短小的独幕剧，传说剧、创造剧和那底迦等是多幕剧，一般为五幕到十幕之间。《舞论》强调，“在传说剧和创造剧中，至少五幕，至多十幕。在一幕结束时，所有角色都下场。”^①现存最长的戏剧《小泥车》共有十幕。《弥勒会见记》残卷，现在留有四幕的内容，即一、二、三、五幕，可以看出至少五幕的架构是完整的。

当然，今人对这部剧本的翻译用“幕”完全是借代，和人们今天理解的西方话剧的幕没有任何关系，截至现在还没有一个合适的词来说明这一问题。从印度古代戏剧的实践来看，虽然还没有在印度本土发现《弥勒会见记》这个本子，吐火罗文A本的依据是印度文，也没有讲明是印度哪种文字，但根据梵语戏剧是古代印度主流戏剧这一事实，我们从梵剧的体例来看，尽管梵语戏剧是分幕体制，西方戏剧也是分幕体制，但这两种“幕”的性质是不一样的。印度戏剧学著作《舞论》的作者婆罗多对“幕”的定义是这样的，“幕是一个传统术语。它按照各种规则，表现种种情和味，促进剧情发展。由此，它成为幕”^②，这里除了笼统地介绍了“幕”的作用，对“幕”本体的解释是模糊不清的。并且，梵文的幕（anka）原意是膝关节，跟幕布没有丝毫关系，大概是叙事演出单元相互关联的意思。婆罗多说“幕”是一个传统术语，既然是传统的，就不会是西方戏剧体制的照搬，而是另外一种形态，甚至连“幕”这个说法也可能是西方学者从梵文到英文翻译的过程中，直接用西方戏剧的术语套用的。所以要弄清梵语戏剧的体制，还是要从分析剧本入手。

梵语戏剧每一幕可以表现一个场景或事件，也可以通过语言或表演时空转换的特殊手法表现不同的场景、事件。这样一幕之内有多个场景，但《舞论》规定在一幕当中不能有太多的事件发生；前面一幕

① [印度] 婆罗多著，黄宝生译《〈舞论〉（选译）》，《戏剧艺术》2002年第5期，第19页。

② 黄宝生译《梵语诗学论著汇编》（上册），第75页。

要促成后一幕主要情节的发展，而且这些都要由主角来完成。在《弥勒会见记》第二幕中，故事情节和场景是这样展现的，跋多利婆罗门由于年迈体衰不能前去面见佛陀，于是就让弥勒和 15 位弟子代替自己去朝圣，弥勒及这些弟子答应，与老师惜别，跋多利婆罗门向弥勒等弟子介绍佛陀的三十二吉相如何辨认，弥勒所到森林、城市都因他的到来变得祥和，弥勒受到信众的尊敬，最后终于见到天中天佛。

b. 1. (人们认为我是值得尊敬的……) /// 如果你现在离开我，出家到天中天佛那里去，的确会有很多

2. (确实产生：为什么) (当) 这些年轻的婆罗门要离开跋多利，出家到天中天佛那里去？不当婆罗门而成为僧侣？

3. (他们得到了吗？) (当) 你们来到天中天佛面前，众人围坐在他的周围。随即，你们去(试着)看他的身体。

4. 我在讲经时描述过的三十二吉相，如下：他的脚掌像镜面一样平坦；

5. 他的手掌和脚掌有(法轮的印记)；他的手指细长像油灯细细的火焰一样。

6. 他的足跟纤弱；他的手掌和脚掌像丝绸一样光滑柔软；指间的纹路像网一样；他的脚背又高又直；像那些野兽之王麝一样

7. (他的小腿；直着身子，他的双手能够碰到膝盖；阴部如神猴所骑大象的；(像一棵)榕树

8. 榕树一样，比例相等，他的身高和伸展的两臂一样长，并且反过来也一样；全身的毛发是直立的；一络独特的^①

这一幕故事情节集中，还有自由的时空转换，和元杂剧的“折”

① 笔者翻译自 *Fragments of the Tocharian A Maitreyasamiti - Nataka of the Xinjiang Museum, China, Transliterated*, translated and annotated by Ji Xianlin, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1998, pp. 237 - 339. 吐火罗文 A《弥勒会见记》原本由于被火焚烧过，部分文字缺失，上下文难以连接。

非常近似。这部剧以时空自由转换的线性连场方式进行演出，运用写意的创作手法，不设置固定的舞台装置和道具来规定场景，可以随着剧情发展的需要，自由地进行时间、地点的转换。

在吐火罗文 A《弥勒会见记》本子中，共有 38 支曲子穿插其中，当任务需要抒发感情和叙事时，都会演唱，这种形式和中国戏曲有很多近似之处。并且还有“插曲结束”这样的舞台提示，种种迹象表明，文本是按照剧本应该有的规范撰写的。特别每幕结束，都有这样的话：

5. 在《弥勒会见记戏剧》中。由（圣月大师）编写的
被（称为）“跋多利婆罗门完成布施大会
6. ……（第一）幕到这里就结束了。|| 这个剧本……
7. ……要求（抄写）。卡萨尔·卡尔亚那·昙弥
（？）……①

“《弥勒会见记戏剧》的名为《弥勒出家成道》的第二幕到此结束了。”这种给每一幕命名的习惯，是印度梵剧的特点。如迦梨陀婆的《沙恭达罗》即是如此。从《沙恭达罗》每幕的幕名也可以看出这种规范，如第五幕叫《沙恭达罗的被拒》，第六幕叫《沙恭达罗的遗弃》。可见《弥勒会见记》遵循了这一传统。专家们从形式方面对吐火罗文 A 和回鹘文本《弥勒会见记》争论不休。有的认为其为“叙事文学中的讲唱文学”②。研究回鹘文的耿世民教授从最初认为回鹘文《弥勒会见记》是剧本到最后自我怀疑、自我否定，也说明该剧的研究过程是曲折复杂的，结论也不是一下就能得出的。耿世民说：“从‘全体退场’‘幕间曲终’‘曲调名……’等用语来看，也表明是戏曲。但无回鹘文本的每场演出的地点。回鹘文每章前虽表明了演出地点，但又缺少吐语本中的戏剧用语。我现在改变我在 1981 年

① 笔者翻译自 *Fragments of the Tocharian A Maitreyasamiti - Nataka of the Xinjiang Museum, China, Transliterated*, translated and annotated by Ji Xianlin, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1998, p. 219.

② 沈尧尧《〈弥勒会见记〉形态辨析》，《戏剧艺术》1990 年第 2 期，第 7 页。

《文史》第12辑曾发表了题做‘古代维吾尔佛教原始剧本《弥勒会见记》研究’中说它是剧本的看法，比较倾向于说它是戏剧的雏形，或相当于敦煌发现的汉文变相、变文文体，或是‘指图讲故事’。总之，这个问题尚有待于进一步的深入研究。”^①研究语言的专家之所以会出现起初和后来完全相反的结论，其实是和戏剧观念有关。近百年来，中国学者的戏剧观基本上是建立在两个基础之上的，一是以古希腊戏剧为源头的西方戏剧，一是以杂剧、南戏为代表的中国戏曲。这两种戏剧样式已经形成固定模式刻在人们的脑海里，然而，对东方戏剧形态的认知还没有形成完整的认识。而从现存印度梵剧遗存库提亚坦（Kuttiyatam）以及在文化上继承大量印度遗产的东南亚戏剧来看，它们用打击乐伴奏，以舞为主，佐以伴唱、念白的戏剧形式，和吐火罗文A《弥勒会见记》是非常相像的。从泰国孔剧《罗摩衍那·筑路篇》这一剧本就可以看出一些端倪来：

（罗摩、罗什坐于榻上）

（披佩、猴官、猴兵各就各位）

— 唱 CHABII 曲 —

彼时，盖世无双罗摩王，

器宇轩昂一出场，猴兵侍卫伴两旁。

唱 KAEKMORN 曲

开启金口共商议，敌国远在孤岛上。

深海围绕无路通，固若金汤难破防。

— 唱 RAI 曲 —

各位谋士及猴王，有勇有谋霸万疆，

齐齐商议聚一堂，攻入楞伽如探囊。

① 耿世民《古代维吾尔语说唱文学〈弥勒会见记〉》，《中央民族大学学报》（哲学社会科学版）2004年第1期，第130页。

- 对白 -

灿普瓦叻（灿普瓦叻上前叩拜）：“陛下，如果您让士兵们自愿动手，也会如您所愿。但如此一来，将不利于您树立王威，不利于您扩大影响力。这次必须要筑路杀强敌，攻进楞伽城。请您指挥士兵们填海修筑一条通往夜叉国的道路。这条路将成为杀进楞伽城的阿凡达之路，永世流传。特此禀报，请您三思。”

罗摩（罗摩听取猴军将领的建议，略作思量后）道：“能干的苏格里，吉金城有猴兵五十册，以骁勇善战而著称；春普武里西城的猴兵二十七册，你带上两城的猴兵，前去修筑堤道，以便部队挺进楞伽城。速速去办吧。”

苏格里：苏格里向罗摩辞别，带上哈奴曼和尼拉帕去完成国王交付的任务。

- 奏平曲 -

（罗摩、罗什、披佩、猴官、十八名猴将退场）

（苏格里、哈奴曼、尼拉帕起舞后退场）

- 奏起军曲 -

（苏格里、哈奴曼、尼拉帕带猴兵入场）^①

孔剧的表演特点是，在台上的演员不用演唱，也不念白，只有单纯的表演，叙述故事、抒情、推进剧情全靠伴唱来进行，这和西方的戏剧以及中国的戏剧体制是不同的，如果生搬硬套，会在阅读文本时产生怀疑，往往会得出这不是戏的结论来。

三 《弥勒会见记》承前启后的意义

季羨林先生在《中国大百科全书·戏剧》卷中说：“《弥勒会见

① 2019年中国—东盟（南宁）戏剧周泰国艺术发展研究院演出用译本，未发表。

记》剧本流行于中国唐代，它比戏曲繁荣的宋、元要早得多。《弥勒会见记》剧本的发现对中国戏剧史的研究有重要的意义。”^①

基于这一研究和判断，我们可以知道，吐火罗文 A《弥勒会见记》是从印度传来的剧本，虽然目前存于世的古代印度戏剧文本没有一部和弥勒有关，大概率是湮没或失传，但其体制和样貌是符合印度古代戏剧学著作《舞论》的描述的。并且，这部跟佛教有关的剧作随着佛教东传的步履来到中国的新疆地区，广泛传播开来，说明宗教传播的力量还是非常强大的。《弥勒会见记》不是孤例，梵剧《舍利弗传》于 20 世纪初在新疆库车的克孜尔千佛洞被德国新疆吐鲁番考察队的勒柯克发现大批写在贝叶上的梵文佛教写经里。随后，德国著名的梵文学家亨利希·吕德斯（Heinrich Lüders）教授对这批写经进行了研究，并于 1911 年校勘出版了《佛教戏剧残本》（*Bruchstücke Buddhistischer Dramen*）。^② 吕德斯教授指出，这批梵文写经中有三部佛教戏剧剧本残卷，其抄写字体为贵霜体婆罗谜体。《舍利弗传》主要讲述佛世尊的大弟子舍利弗（Śāriputra）和目犍连（Maudgalyāyana）放弃婆罗门教而皈依佛教的故事。另外两个梵剧写卷虽然剧名残缺，但梵文学界多推断为马鸣的作品。吕德斯的这一发现改写了印度梵语戏剧的历史。单就《舍利弗传》而言，“这个剧本虽然有许多残缺，但是仍然显出完全是古典戏剧的形式，人物、语言、格式等都符合传统规定。这证明古典戏剧已达到完全成熟的阶段”^③。由于传教的实际需要，佛教沿着古丝绸之路向中国传递，并在新疆地区广泛传播开来，这样才能解释为什么历尽千年风霜，人们发现的来自印度的戏剧残卷都和佛教有关。这也印证了以许地山为代表的学者认为中国戏剧

① 中国大百科全书总编辑委员会《戏剧》编辑委员会、中国大百科全书出版社编辑部编《中国大百科全书·戏剧》卷，中国大百科全书出版社 1989 年版，第 270 页。

② H. Lüders, *Bruchstücke Buddhistischer Dramen*, Kleinere Sanskrit - Texte I, Berlin, 1911, idem, Das SPAW, 17, 1911, pp. 388 - 411.

③ 金克木《梵语文学史》（《梵竺庐集》甲卷），江西教育出版社 1999 年版，第 260 页。

与古代印度梵剧有瓜葛，他在《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》的论文中提出了自己的猜想。^①因此我们也不难理解，为什么中国戏曲在早年要演出与佛教有关的戏剧，《东京梦华录·中元节》载，“构肆乐人，自过七夕，便般目连经救母杂剧，直至十五日止，观者增倍”^②。由此可见，戏曲在成熟之初，其演出内容从佛教故事中撷取而来，这不是一种随机行为，而是有所本的，从印度传出的戏剧随着佛教传播的脚步经过中亚到达中国新疆地区，再传向中原，具备这样的条件和社会基础，因此，佛教内容很自然地在演出的戏剧作品中反映出来。

然而，在戏剧传播过程中，剧本的翻译使文体发生了变异。耿世民教授等学者认为回鹘文本已不是戏剧，而是讲唱文学，这更证实了中国戏剧发生的一条途径。学界公认，北杂剧的母体之一是《西厢记》诸宫调。而诸宫调是中国宋、金、元时期的一种大型说唱艺术，继承了唐代变文韵散相间的体制。因集若干套不同宫调的曲子轮递歌唱而得名。有说有唱，以唱为主。又因为它用琵琶等乐器伴奏，故又称“弹词”或“弦索”。诸宫调由韵文和散文两部分组成，演唱时采取歌唱和说白相间的方式，基本上属叙事体，其中唱词有接近代言体的部分。诸宫调的出现，为后世戏曲音乐开辟了道路。回鹘文《弥勒会见记》清楚地说明，一方面，它译自吐火罗文，可能在转译过程中为了传播佛教的方便，同样产生了变异，文体既能像长篇叙事诗一样，使故事得到自由发展；另一方面，它的部分唱词又兼有代言体特征，能造成如见其人、如闻其声的效果。这也说明了促使中国戏剧产生的诸多讲唱艺术元素出自中国西部，且和佛教通俗宣讲的内容形式息息相关的原因。

由此可见，吐火罗文 A《弥勒会见记》上接续印度古典戏剧，下

① 参见许地山《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，载李肖冰、黄天骥、袁鹤翔、夏写时编《中国戏剧起源》，知识出版社 1990 年版，第 86~118 页。

② 孟元老《东京梦华录》，商务印书馆 1936 年版，第 162 页。

放大说唱艺术的特质，是一个承前启后的剧本。通过探讨两个不同文本的本质特点，再看吐火罗文本与回鹘文本的先后顺序，来探寻二者的关系，同时研究吐火罗文本与梵剧、回鹘文本与唐代变文的关系，进而可以溯源梵剧同中国戏曲之间的关系。

（毛小雨 中国艺术研究院戏曲研究所研究员）